

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI

Paula Bessa¹

Palavras Prévias

O conceito província do Minho é muitíssimo posterior ao século XVI². As divisões administrativas, eclesiásticas e civis, seguiam em Quinhentos outros tipos de estruturação. No entanto, nessa época, reconhecia-se no Entre Douro e Minho uma identidade e fisionomia particular, o que levou João de Barros, em 1548, a escrever a sua geografia do Entre Douro e Minho³.

Assim, as breves palavras que se seguem referem-se predominantemente ao Minho – o território a sul desse rio, até parte dos vales do Ave e Tâmega e até às serras da Peneda, Soajo, Gerês, Alvão e Marão - ainda que nos permitamos a liberdade de fazer referências que melhor se enquadrariam no contexto do Entre Douro e Minho.

Advertimos também o leitor para o facto de que texto que agora se apresenta, dada a sua limitada extensão, se pretende como breve síntese do estado dos conhecimentos sobre apenas dois aspectos da produção artística do século XVI no Minho, a arquitectura e a pintura.

1. Precoces aberturas a novas formas de gosto

Ao longo do século XVI, no Minho, foram-se afirmando todas as correntes de gosto que foram contagiando sucessivamente o Reino: gótico final/manuelino, renascimento e classicismos, maneirismo. Mais do que isto, na verdade, nesta região houve até manifestações precoces da adopção de novas formas de gosto. Vejamos alguns exemplos.

É frequente considerarem-se os anos noventa de Quatrocentos como os da introdução e difusão da arquitectura ao modo manuelino, tendo em consideração que é por essa altura que se inicia a actividade de Mateus Fernandes como mestre das obras da Batalha⁴. Ora, em Valença, numa janela da Casa do Eirado, numa data tão precoce como 1448, usa-se um vocabulário decorativo

¹ Professora Auxiliar do Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Investigadora do CITCEM. Colaboradora do grupo de investigação Arte e Património no Norte de Portugal, CEPESE.

² Sobre esta questão poderá ver-se, de entre bibliografia recente, DAVEAU, MATTOSO e BELO, 2010: 99-109.

³ BARROS, João de, 1548 (ed. 19) – *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

⁴ DIAS, 1988: 99-109.

que prenuncia esse gosto⁵ (fot. 1). Semelhantemente, datam ainda dos anos oitenta e noventa do século XV os inícios da construção das igrejas matrizes de Caminha⁶ e de Vila do Conde⁷. Em qualquer destes casos, a vontade de renovação do gosto dos seus encomendadores suscitou o recurso a mestres construtores que se buscaram fora do Reino, noutras regiões da Península. Outro exemplo. Quando o arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa, depois de assumir o arcebispado, em 1505, quis renovar a capela-mor da sé, obra que estava concluída em 1509⁸, contratou também um mestre estrangeiro, João de Castilho. Na verdade, a primeira obra documentada em Portugal deste arquitecto é esta capela-mor da sé de Braga⁹. Note-se: João de Castilho foi quiçá o mais importante mestre arquitecto laborando em Portugal na primeira metade do século XVI; depois de concluída a capela-mor da sé de Braga será contratado para executar coberturas abobadadas para a igreja matriz de Vila do Conde e - só depois - será contratado para trabalhar quer nas obras da ampliação da igreja do convento da Ordem de Cristo em Tomar, quer na igreja de Santa Maria de Belém.

A D. Diogo de Sousa se devem também várias encomendas que precocemente manifestam entre nós a sua vontade de que se fizessem obras ao modo do renascimento italiano. São disso exemplo as reixas de ferro que encomendou para a nova capela-mor da sé (depois colocadas na galilé) e que usam motivos ao gosto gótico associados a motivos de candelabros, renascentistas, assim como várias inovações urbanísticas que ordenou na cidade de Braga, particularmente a nova via constituída pela Rua do Souto continuada pela Rua Nova (de Sousa), muito provavelmente inspirada pela recentemente aberta Via Giulia de Roma que D. Diogo de Sousa havia percorrido em 1505 quando integrara a embaixada de obediência do rei D. Manuel I ao papa Júlio II¹⁰. Se os elementos antigos que se conservam na capela claustral da sé de Braga que alberga o túmulo deste arcebispo forem o que resta da sua capela funerária original, concluída em 1513, trata-se de mais um caso de grande precocidade entre nós de obra ao modo do gosto renascentista italiano.

⁵ ALMEIDA, 1987:165.

⁶ DIAS, 1988: 125 e VILA JATO, 1995: 133 e 138.

⁷ FREITAS, 1971: 180-187; DIAS, 1988: , VILA JATO, 1995: 133.

⁸ Como consta da inscrição nessa capela-mor "DIDACUS DE SOUSA ARCHIEPISCOPUS/ AC DOMINUS BRACARENSIS HISPANIA/RUM PRIMAS: FECIT ANNO SALVTIS/1509".

⁹ Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas publicou documento datado de 15 de Junho de 1511 segundo o qual, no paço do concelho de Vila do Conde, os juizes, vereadores, procurador e homens bons e com estes a maior parte do povo, se reuniram "para se tomar o mestre da obra da igreja que era neçeçarjo se fazer e pôr mão nos arcos e naves da dita egreja e tinhã mädado chamar **Joham del Castilho, mestre da capela da Sé de braga** e porquãto já tinha os ofciaes cõcertado cõ o dito mestre de fazer os ditos arcos e naves da dita igreja por trezentos e ojtenta mjl Reaes per a gujssa que tem dando os moldes (...)" ; cf. FREITAS, 197:187-192, e, por exemplo, DIAS, 2002: 85-113.

¹⁰ SÃO PAYO, 1946.

Estes breves e sumários apontamentos, destacando apenas alguns entre muitos outros exemplos possíveis, têm o propósito de chamar a atenção para o facto de que a produção arquitectónica e artística no Minho ao longo do século XVI não estava completamente arredada do que se fazia no resto do Reino, remetida para uma posição de abertura e adopção retardatárias de novas tendências do gosto. Muito pelo contrário, os exemplos referidos são evidência de precoce abertura e adopção de novas linguagens artísticas, nuns casos a do gótico final/manuelino e noutros a do Renascimento.

Na verdade, poderemos concluir que, durante o século XVI, nem sempre, nem tudo no Minho se constituía como periférico e retardatário ou de fraca qualidade. O facto desta região, ao longo do séc. XVI, poucas vezes ter sido palco de visitas régias e da corte não significou que ela se encontrava irremediavelmente arredada das novidades que se iam adoptando quer na corte, quer fora do reino.

Os quadros sociais e as redes de sociabilidade¹¹ em presença durante o século XVI significaram que no Minho – tal como em Trás-os-Montes ou noutras regiões que hoje são frequentemente consideradas periféricas - estiveram presentes encomendadores, nobres e eclesiásticos, com capacidade financeira e que, muitas vezes, haviam feito a sua formação, viajado e permanecido fora do reino, mantendo contactos regulares com outros grandes encomendadores – e artistas - fora desta região. Por outro lado, a documentação coligida e estudada, por exemplo, por Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas relativamente à condução das obras da igreja de S. João Baptista de Vila do Conde revela-nos o dinamismo do concelho e o empenho paroquial nesta empresa. Este exemplo, de par com documentação visitacional publicada e que se refere a outras regiões¹² sugere a necessidade de uma renovada reflexão – e, talvez, de uma revisão - do que se tem entendido ser o papel de encomenda dos leigos e das comunidades paroquiais.

¹¹ Em breve dedicarei trabalho a esta questão, já afluída por mim em vários trabalhos anteriores. Note-se que vários importantíssimos encomendadores da primeira metade do século XVI – D. Diogo de Sousa bispo do Porto e arcebispo de Braga, D. Miguel da Silva, abade comendatário dos mosteiros de Santo Tirso e de Santa Maria de Landim e bispo de Viseu, D. Fernando de Meneses Coutinho, bispo de Lamego e arcebispo de Lisboa, D. Jorge de Almeida, bispo-conde de Coimbra, entre outros – se encontravam ligados por laços de família, havendo ainda evidência documental das suas relações com outros grandes encomendadores da época como a própria *Rainha Velha*, D. Leonor, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I, e, por exemplo, D. Pedro de Castro, abade de S. Salvador de Mouços e capelão do marquês de Vila Real.

¹² Um dos exemplos mais expressivos pode ser encontrado nas Visitações às comendas da Ordem de Santiago no sotavento algarvio que providenciam uma enorme riqueza de detalhes e de informação talvez porque as suas igrejas matrizes eram de padroado misto, da Ordem e do bispo e cabido de Silves; cf. CAVACO, 1987.

Quando observamos o património de edificado que chegou até nós, torna-se evidente que o século XVI foi um período de explosão construtiva, quer religiosa, quer civil, construindo-se de raiz ou fazendo-se reformas e acrescentos em igrejas, capelas e casas religiosas, casas de habitação comum, torres e paços nobres, equipamentos públicos e construção militar, evidenciando disponibilidades económicas porventura nunca vividas nos séculos precedentes.

Ao longo de Quinhentos, novas atitudes na vivência religiosa determinaram alterações nas construções e nas imagens; o desenvolvimento de novas instituições foi também requerendo novas arquitecturas; por outro lado, o crescimento demográfico ao longo deste período significou que houve necessidade de ampliações e reformas em edifícios de origem anterior e até propiciou novas construções.

Detenhamo-nos, então, um pouco na produção artística no Minho ao longo do século XVI.

2. Arquitectura

2.1. Arquitectura do gótico final/ arquitectura manuelina

2.1.1. Arquitectura religiosa

A evidência documental indica que as obras da igreja matriz de Caminha se terão iniciado por 1488. Todos os mestres que laboraram nesta obra foram procurados para lá das fronteiras do reino, primeiro os biscainhos Tomé de Tolosa e Francisco Fial e, mais tarde, Pêro Galego¹³. Foi certamente uma vontade de renovação do gosto que levou os encomendadores desta igreja a procurar estes mestres forâneos. Alguns anos volvidos, a partir de 1496-97, o mesmo acontecerá em Vila do Conde quando se inicia a construção da nova matriz¹⁴. Também aí trabalharão vários mestres que se foram buscar fora do Reino, João de Rianho, Sancho Garcia, Rui Garcia, André de la Cota, João de Quintanilha e finalmente João de Castilho que aí laborou com mais cerca de vinte companheiros¹⁵. Este recurso a mestres do outro lado da fronteira ocorrerá de resto em outras localidades do Norte, nas quais igualmente se recorre a mestres forâneos, como está documentado relativamente a Braga, Azurara, Bouro, Chaves e Viana¹⁶.

Do ponto de vista arquitectónico, quer a matriz de Caminha, quer a de Vila do Conde correspondem a concepções do espaço e evidenciam o conhecimento de recursos construtivos ao modo do gótico final. Estas obras prolongaram-se ao longo do tempo e, do ponto de vista da decoração escultórica,

¹³ Cf. nota 5.

¹⁴ Cf. nota 6.

¹⁵ DIAS, 1988: 125-126 e 149-154.

¹⁶ DIAS, 1988: 126.

acabaram por incluir, a par de elementos decorativos ao modo do gótico final/manuelino, motivos de gosto renascentista, muitas vezes semelhantes aos que se usaram na arte plateresca.

Como já referimos, quando o arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (1505-1532) resolve reformular a capela-mor da sua igreja catedral, recorrerá justamente a João de Castilho que a conceberá como espaço iluminado, amplo e desafogado e com uma cobertura abobadada que, para poder dispensar pilares de suporte intermédios, só poderia ser de perfil abatido, integrando nervuras rectas e curvilíneas, ou seja, uma abóbada de combados (fot.2). No nosso entender, o que D. Diogo pretendeu com esta nova capela-mor foi dar visibilidade plena – ou seja, destaque – às cerimónias litúrgicas e, provavelmente, ao momento central da missa, o da consagração eucarística, sendo, para isso, necessário criar um espaço homogéneo e iluminado, livre de elementos que interrompessem a sua leitura global. Para obter o resultado que se pretendia foi necessário reformular o cruzeiro, alteando os seus arcos para que não se constituíssem como impedimento visual relativamente à capela-mor.

O arcebispo enobrecerá ainda a sua nova capela-mor com uma série de encomendas de grande qualidade: uma imagem pétrea da Virgem do Leite, um retábulo também pétreo do qual apenas resta uma parte do frontal do altar e que, numa opção iconográfica muito adequada, figura os Apóstolos ladeando Cristo Ressuscitado, o Salvador, ao qual dois anjos abrem o manto para que se vejam as chagas da Paixão. No século XVI, sendo as capelas-mor local onde se encontrava a pedra de ara, assim como as sagradas espécies, era necessário protegê-las de usos indevidos e sacrílegos, o que tornava necessário que as capelas fossem protegidas por grades que permitiam ver mas garantiam segurança. D. Diogo de Sousa encomendará umas magníficas reixas de ferro para a nova capela-mor da sé de Braga¹⁷, de grandíssima qualidade, e que unem motivos de grelhagem e uma composição de arcos abatido, mistilíneo e conopial de gosto ao modo do gótico final com motivos de candelabra, renascentistas (fot. 3).

Este prelado beneficiará a sua sé com muitas outras obras: pavimento de lisonja da igreja catedral e da galilé, alargamento do espaço central do portal principal (retiraram-se o mainel e arquivoltas interiores, românicos), o que deveria facilitar não só a visibilidade para a capela-mor desde o portal ocidental mas também a entrada e saída de procissões acompanhadas de cruces processionais, pálios e andores. D. Diogo encomendou ainda um sobrecéu para o túmulo do infante D. Afonso, filho de D. João I.

Já fora da igreja catedral propriamente dita, completou a obra da galilé, encomendada por D. Jorge da Costa, para a qual encomendou um conjunto escultórico (S. Miguel ladeado por S. Pedro e S. Paulo, pilares da Igreja, e dando destaque aos santos bracarenses, S. Pedro de Rates, S. Frutuoso de Montélios, S. Martinho de Dume e S. Geraldo), reconstruiu duas alas do claustro e mandou

¹⁷ Nos finais do século XVII, o arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles mandou retirar estas grades e recolocá-las na galilé onde ainda hoje se encontram.

106 Paula Bessa

fazer as outras duas, renovou a livraria e a sacristia¹⁸ e mandou construir, a abrir para o claustro, a sua capela funerária que deveria servir também a recém criada Misericórdia de Braga. Sabemos ainda que estes trabalhos foram acompanhados por encomendas de alfaias, paramentos, retábulos e pinturas, algumas das quais, provavelmente, murais¹⁹.

Supomos que esta campanha de enobrecimento da catedral de Braga levada a cabo por D. Diogo de Sousa deverá ter encorajado outros programas de enriquecimento decorativo no complexo de edifícios que lhe estão adossados como poderá ter acontecido com a encomenda das pinturas murais que subsistem na capela funerária de D. Gonçalo Pereira e com as pinturas murais da capela de Nossa Senhora do Loreto.

A renovação da capela-mor da sé de Braga por D. Diogo de Sousa e a forma como foi feita suscita uma pequena digressão com carácter de ensaio, uma vez que é possível que a nova capela-mor da sé de Braga se tenha constituído, no âmbito da arquidiocese de Braga e até por todo o Norte, como chamada de atenção para o problema de dar destaque – e, portanto, visibilidade – às cerimónias litúrgicas e, particularmente, à consagração eucarística. De facto, há numerosos exemplos quinhentistas na arquidiocese de Braga (subsistentes ou documentados) de alargamentos de arcos triunfais (que se continuarão a fazer ainda no século XVIII), assim como da construção de novas capelas-mor em velhas igrejas medievais e que, ao contrário do que acontecia anteriormente, são mais altas do que os corpos das igrejas a que se adossam e que, quando abobadadas, recebem, exteriormente, contrafortes, frequentemente escalonados, muitas vezes colocados obliquamente nos ângulos formados pelas suas paredes²⁰. Nos finais do século XV e no século XVI, a questão de dar relevo à consagração eucarística parece ter tido grande relevância entre nós, originando estas alterações e novos partidos construtivos. É também por esta altura que surgem os cálices com tintinábulo, os quais permitiam que, aquando da sua elevação, o gesto se fizesse acompanhar pelo som das suas pequenas campainhas, chamando a atenção dos fiéis para esse momento central da missa. A acção mecénica de D. Diogo não se confinou à sé de Braga, tendo o arcebispo, dentro deste gosto, patrocinado significativos aspectos da renovação da igreja do mosteiro de Vilar de Frades (Barcelos)²¹. Também neste gosto arquitectónico, data de 1504 a renovação da capela-mor da igreja colegiada de Barcelos²². Foi também no século XVI que se construiu a torre da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães que alberga, no seu piso térreo,

¹⁸ O claustro, livraria e sacristia da encomenda de D. Diogo de Sousa foram substituídos por obras posteriores.

¹⁹ Todas estas obras são citadas no Memorial das obras que D. Diogo de Sousa mandou fazer; cf. COSTA, 1990: 99-117.

²⁰ ROSAS, 1999: 10 e 15-20.

²¹ DIAS, 1988: 152-3 e MAURÍCIO, 2000: vol. II: 185-220, por exemplo.

²² DIAS, 1988: 153.

a capela funerária do Dr. Pedro Esteves e de sua mulher, Isabel Pinheira, e cuja conclusão deverá ter ocorrido cerca de 1515 ²³.

São, provavelmente, dos anos vinte as capelas funerárias da Conceição, anexa à igreja Santa Clara de Vila do Conde (c. 1526²⁴), e a do protonotário apostólico D. Vasco Marinho, anexa à matriz de Monção²⁵. Mais tardias, mas ainda dentro deste gosto que vimos comentando, são as capelas funerárias dos Melo Alvim, anexa à igreja matriz de Viana²⁶, e a da Casa de Bertiandos, anexa à matriz de Ponte do Lima²⁷.

Ainda durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa (1505-1535), o seu provisor, D. João de Coimbra, encomenda a Capela dos Coimbra que, no entender de Pedro Dias, talvez possa ser obra de Diogo de Castilho²⁸.

Deve-se a Lúcia Cardoso Rosas a proposta de que também o claustro da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira se tenha realizado no século XVI²⁹, o que nos revela uma interessante faceta de que se revestiu alguma arquitectura da época e do que também é exemplo, entre outros casos, a capela funerária anexa à igreja de Santa Maria dos Anjos de Valença, datada dos anos trinta de Quinhentos: uma espécie de revivalismo neo-românico.

2.1.2. Arquitectura civil

Por todo o Minho, multiplicam-se os exemplos de casas quinhentistas ao gosto do gótico final/manuelino. São fáceis de reconhecer pelo tratamento dos vãos de portais e janelas: vergas rectas, arcos de vária tipologia (volta inteira, quebrados, polilobados, conopiais, mistilíneos, por vezes abatidos) nos quais ou a modinatura é contínua ou em que bases e capitéis de colunas têm carácter frequentemente mais decorativo do que verdadeiramente função de suporte. No tratamento destes vãos usam-se chanfros e motivos decorativos de variado teor ao modo do gótico final/manuelino. Inúmeros exemplos podem ser vistos nesta região, particularmente nas povoações que, em Quinhentos, eram cidades e vilas: Braga, Guimarães, Barcelos, Caminha, Valença, Monção, Melgaço, Viana...

As mesmas características decorativas podem também ser encontradas em numerosas casas e torres da nobreza, do que são exemplo as casas dos Melo Alvim (fot. 4), de João Velho e dos Costa Barros em Viana, a casa dos Pita em Caminha (tardia, reformulada no século XVII), assim como elementos reutilizados na reconstrução tardia da casa dos Coimbras de Braga. Datam também do século XVI vários acrescentos ao Paço dos Arcebispos de Braga. Também o solar dos Pinheiro de Barcelos recebeu reformas neste gosto, do que são

²³ DIAS, 1988: 153.

²⁴ DIAS, 1988: 153.

²⁵ DIAS, 1988: 149.

²⁶ ALMEIDA, 1987: 79 e DIAS, 1988: 152.

²⁷ DIAS, 1988: 150.

²⁸ DIAS, 1988: 152.

²⁹ ROSAS, 1997-1998.

exemplo algumas das suas janelas. Neste gosto se reformaram ou construíram, por exemplo, o Paço da Giela (Arcos de Valdevez), a torre de Gomariz (Vila Verde) e a torre dos Azevedo (Lama, Barcelos)³⁰.

As primeiras décadas de Quinhentos foram também pródigas na criação daquilo a que chamaríamos hoje equipamentos de carácter público. Estão bem documentadas as obras deste tipo que o arcebispo D. Diogo de Sousa mandou realizar na cidade de Braga, ainda que não tenham chegado aos dias de hoje: casa do concelho, alpendres para os comerciantes, açougues de carnes e de pescado, canos e fontes para o abastecimento de água. A casa do concelho de Viana ostenta símbolos do Venturoso, devendo datar deste reino³¹ (fot. 5). Também em Viana, a fachada do Hospital Velho deverá datar deste período³². Igualmente deste período data a reforma da torre de menagem do castelo medieval transformada em Torre do Relógio de Caminha³³.

A construção militar devia adaptar-se a novas formas de fazer a guerra e, particularmente, à artilharia e disso temos bom exemplo no forte da Roqueta de Viana³⁴ (fot. 6).

2.2. Arquitectura renascentista

Foi Giorgio Vasari o primeiro a usar a palavra *Rinascita* (renascimento) para caracterizar caminhos da produção artística na Península Itálica, particularmente os que se desenvolveram ao longo do século XV.

Embora se acumule evidência – alguma fornecida pelo próprio Vasari – do interesse que a arte italiana do Quattrocento terá suscitado em Portugal ainda no século XV, as obras de arquitectura e de pintura que chegaram até nós e nas quais se sente a influência da arte italiana do Renascimento não são, em geral, em Portugal, anteriores aos anos trinta de Quinhentos.

Grandes dificuldades se colocavam àqueles que pretendiam encomendar obras ao modo do renascimento italiano, mesmo àqueles que haviam vivido ou viajado pela Península Itálica e a conheciam e estimavam: dificilmente se encontrariam mestres no Reino – ou mesmo na restante Ibéria - adestrados em tal tipo de valores e obras. Esta dificuldade era ainda acrescida pelo facto de que, ao longo do século XV e ainda nas primeiras décadas do século XVI, escasseavam obras impressas com gravuras de ilustração capazes de informar devidamente os mestres que então laboravam em Portugal ou na restante Península Ibérica do modo de fazer italiano. Na verdade, a primeira série consistente de obras de arquitectura ao modo italiano, iniciada cerca de 1528, encomendas de D. Miguel da Silva enquanto abade comendatário do mosteiro

³⁰ DIAS, 1988: 152-153.

³¹ ALMEIDA, 1987: 80.

³² ALMEIDA, 1987: 79.

³³ ALMEIDA, 1987: 150; DIAS, 1988: 150.

³⁴ ALMEIDA, 1987: 76 e BARROCA, 2003: 100.

benedictino de Santo Tirso para o couro da Foz do Douro³⁵, só foi possível porque D. Miguel havia trazido consigo de Itália o mestre Francesco da Cremona. No entanto, neste olhar para o património construído quinhentista no Minho devemos destacar, uma vez mais, D. Diogo de Sousa. Na verdade, D. Diogo de Sousa havia vivido em Itália, sendo letrado na Cúria papal e próximo do cardeal português D. Jorge da Costa que mantinha relações próximas com os della Rovere (incluindo o papa Sixto IV e Júlio II) e com os Borgia (incluindo o papa Alexandre VI). D. Jorge estava bem informado do que se considerava ser a melhor arte do seu tempo, o que é evidente nas escolhas que fez para a sua capela funerária na igreja de Santa Maria del Popolo em que a escultura foi entregue a Andrea Bregno e a pintura à oficina de Pintoricchio, artistas particularmente estimados e em voga durante o pontificado de Alexandre VI. Não admirará portanto que D. Diogo conhecesse a arte que se fazia na Itália de Quatrocentos e nos inícios de Quinhentos, particularmente, em Roma. Assim, a D. Diogo se ficarão a dever uma série de reformas urbanísticas que são exemplos de urbanismo renascentista, particularmente, a abertura de uma extensa, larga e rectilínea rua atravessando toda a cidade do intra-muros desde a Porta do Souto até à Porta Nova de Sousa à qual já nos referimos, assim como a criação de rossios no extra-muros como o de Sant'Ana, o de S. Marcos, o de entre S. Sebastião e S. Miguel, terreiro à saída da Porta Nova e Campo da Vinha³⁶.

Outra obra da encomenda deste arcebispo deve prender a nossa atenção, a da capela funerária de D. Diogo de Sousa, concluída em 1513 como nos garante a inscrição epigráfica que se conservou. Esta capela foi inteiramente refeita posteriormente mas conserva, no entanto, para além do túmulo deste arcebispo, dois elementos que poderão ter pertencido à construção original: um brasão rodeado por coroa de louros, esculpido, e um portal no qual pilastras suportam entablamento e frontão triangular que inclui brasão chefe de Sousa; este portal foi desmontado e recomposto como enquadramento de acesso a um espaço com função de capela lateral (fot.7).

O modelo para o brasão rodeado por coroa de louros, concretização de uma ideia evidenciadora de uma cultura clássica, poderá ter sido o rodapé afrescado da capela Nicolina no Palácio do Vaticano, da responsabilidade de Fra Angelico³⁷. Também na campanha de pintura mural da responsabilidade de D. Diogo de Sousa na capela-mor de S. Salvador de Bravães, no topo da sua parede fundeira ocorrerá este motivo do brasão rodeado por coroa de louros³⁸, assim como, muito provavelmente, em trompe l'oeil, o das pilastras suportando frontão triangular.

À primeira vista, a composição do portal não suscita grande reflexão, uma vez que é tão vulgar no panorama construtivo português, já que teria larga fortuna entre nós. Mas coloca-se a questão: que modelo se teve em

³⁵ MOREIRA, 1995: 332-339; BARROCA, 2001: 13-55.

³⁶ BANDEIRA, 2000.

³⁷ ROETTGEN, 1996: 204-223.

³⁸ BESSA, Paula, 2003c.

mente para esta concepção? Há, de facto paralelos para este motivo em arquitecturas de Brunelleschi, por exemplo, na Sacristia Velha de San Lorenzo de Florença, ainda que, neste caso, o frontão assente sobre colunas. Ainda no Minho devemos destacar dois exemplos de casas nobres que claramente se pretenderam como seguidoras da arte ao modo italiano, a chamada Casa dos Lunas e a Casa Sá Sottomayor, ambas em Viana³⁹ (fots. 8 e 9). Não há muitos exemplos em Portugal de casas de habitação procurando seguir um gosto ao modo renascentista italiano e que tenham sobrevivido e, portanto, devemos sublinhar o facto de Viana contar com estes dois casos. Na verdade, mais do que seguir modelos de arquitectura de habitação renascentista italiana, o que aqui parece fazer-se é usar um vocabulário decorativo de matriz italiana na composição de fachadas, nem sempre rigorosamente executado. Sabemos que circulavam pela Europa gravuras de motivos decorativos ao gosto renascentista para uso nas artes decorativas, particularmente as dos metais. Existe evidência de que alguns dos seus motivos foram ampliados para uso também em projectos de decoração de fachadas⁴⁰, em frisos esculpidos integrados em arquitecturas (como acontece na Capela do Cruzeiro do Convento de Cristo de Tomar) ou em pinturas murais (do que são exemplos as segundas campanhas nas capelas-mor de Bravães e de Vila Marim, ambas seguindo o mesmo motivo – ou muitíssimo semelhante – ao do já referido friso de Tomar). É possível que este tipo de gravuras destinadas ao uso nas artes decorativas tenham inspirado a concepção dos elementos usados na concepção das fachadas destas duas casas de Viana.

2.3. Arquitectura maneirista

A arquitectura de estilo chão e de sinal maneirista deu os seus primeiros passos entre nós a partir dos anos cinquenta do século XVI, o que significa que a décalage entre o seu desenvolvimento italiano e em Portugal foi muito menor do que havia acontecido com a adopção da arquitectura de sabor renascentista, o que, muito provavelmente, foi facilitado pela crescente disponibilidade de tratados de arquitectura profusamente ilustrados com gravuras, particularmente os de Serlio. Este tipo de arquitectura, pelas circunstâncias que se viveram no Reino, com a união dinástica e as guerras da Restauração viria a ter larga e prolongada fortuna, de tal forma que o gosto e a arquitectura barrocos apenas viriam a ser adoptados entre nós pelos finais do século XVII. É, portanto, impossível registar aqui um reportório da arquitectura maneirista no Minho de tão extenso que ele seria.

Nesta época trabalhou no Minho uma estirpe de mestres de pedraria que se inicia com João Lopes, o Velho. Este mestre notabilizou-se como autor de projectos de um tipo de equipamento público da maior importância na época, o de conduzir água para alimentar fontes, a que não faltava a *venustas* dos

³⁹ ALMEIDA, 1987: 80.

⁴⁰ GRUBER, 1994: 114.

chafarizes. Assim fez em Caminha (iniciada antes de 1533) e, depois em Viana (contratada em 1553 e concluída em 1559⁴¹) (fot. 10), vindo a ser requisitado para o mesmo efeito também na Galiza, para a fonte da Ferrería de Pontevedra⁴². Centremos, então, a nossa atenção em alguns – poucos - exemplos paradigmáticos, suscitados pela criação de novas instituições que, a seu tempo, propiciaram a construção de novos edifícios. É esse o caso das novas igrejas – que ainda hoje se conservam – do convento dominicano de Viana (Mateus Lopes) e das Misericórdias de Braga (datada:1562) e de Guimarães (Gonçalo Lopes; com fachada redesenhada em 1607 por João Lopes de Amorim) (fots. 11 e 12). Mateus Lopes, Gonçalo Lopes e João Lopes de Amorim pertenciam, como aliás outros mestres de pedraria activos nesta época, à família de João Lopes, o Velho, do qual já falámos. Mateus Lopes exerceu a sua actividade no Norte de Portugal e também na Galiza onde está documentado em importantes obras, por exemplo, em Pontevedra e em Santiago de Compostela, onde foi arquitecto do Hospital Real de Santiago e o autor da traça da fachada de San Martín Pinario, cujas obras dirigiu⁴³. Em todas estas igrejas (S. Domingos de Viana, Misericórdia de Braga e Misericórdia de Guimarães) se optou por compor as fachadas principais de forma semelhante à dos retábulos da época. O Hospital da Misericórdia de Viana (datado:1589) apresenta uma composição da sua fachada principal que nos parece inspirada nas gravuras de ilustração da primeira edição de volumes do Tratado de Serlio. Na verdade, parece ser essa a fonte de inspiração para o amplo recurso ao aparelho almofadado, assim como para os atlantes deste edifício que marca indelevelmente a fisionomia da antiga Viana da Foz do Lima (fot. 13).

3. Pintura

Certamente os próximos anos trarão um alargamento do conhecimento da produção pictórica – de cavalete e mural – no Minho, a avaliar pelo que tem acontecido nas últimas décadas. Na verdade, particularmente no que diz respeito às pinturas a fresco, têm sido frequentes as suas redescobertas quando se procede a restauros nos edifícios ou da sua talha porque, repetidamente, têm aparecido pinturas murais atrás de retábulos ou sob velhas camadas de cal. De resto, a pintura mural que permaneceu in situ, ou seja, a que permaneceu no local para que foi executada, permite, por essa razão, indagações e chegar a tipos de conhecimento nem sempre permitidos pela pintura retabular quando não se lhe conhece ao certo a proveniência⁴⁴.

De qualquer forma, muito se sabe já devido ao trabalho de inventário, de investigação e de estudo ao qual se têm dedicado muitos autores como,

⁴¹ ALMEIDA, 1987: 83.

⁴² VALVERDE, 1995: 185.

⁴³ SERRÃO, 2002: 199.

⁴⁴ BESSA, 2007.

por exemplo, Eugénio de Andrea da Cunha Freitas⁴⁵, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho⁴⁶, Vítor Serrão⁴⁷ Dalila Rodrigues⁴⁸, Joaquim Inácio Caetano⁴⁹, Catarina Valença Gonçalves⁵⁰, Luís Afonso⁵¹ e para o qual demos também o nosso contributo⁵². Devemos destacar o papel representado por Vítor Serrão neste desiderato, tendo desenvolvido uma vastíssima investigação documental associada a trabalho de campo na tentativa de identificar as obras referidas na documentação, acrescentando enormemente o que actualmente sabemos sobre os pintores que trabalharam em – ou para - várias localidades do Minho; esse trabalho continua e, certamente, nos próximos anos, Vítor Serrão apresentar-nos-á novos contributos para o alargamento do conhecimento da produção pictórica nesta região.

Tal como vimos a propósito da arquitectura, também a produção pictórica do Minho revela a adopção das diversas correntes de gosto que se foram afirmando em Portugal ao longo do século XVI. E, tal como vimos acontecer com a arquitectura, também na produção pictórica se manifesta a vontade de actualização estética e a abertura ao que se fazia fora do Minho, quer fazendo encomendas a pintores de fora da região (como Frei Carlos ou Garcia Fernandes), quer dando atenção a gravuras de produção estrangeira (como as de Albrecht Dürer, por exemplo).

Acumula-se também evidência de que, ao longo Quinhentos, tal como aconteceu no campo da arquitectura, houve estreitas relações ao nível da produção pictórica entre a Galiza e o Minho. Para a consciência que agora temos destas relações muito contribuíram vários autores como, por exemplo, Flávio Gonçalves e, mais recentemente, Joaquim Inácio Caetano⁵³ e, sobretudo, Vítor Serrão⁵⁴.

3.1. Inícios do século xvi

Dos inícios do século XVI data um importante conjunto de frescos para a capela-mor e para o arco triunfal e paredes laterais da nave da igreja de S. Salvador de Bravães (I), executado por uma oficina que deve ter estado em laboração até aos anos trinta de Quinhentos. Nesta primeira campanha de pintura mural em Bravães (Salvador, Martírio de S. Sebastião, Nossa Senhora com o Menino e painéis de quadrifólios delimitados por barras de enrolamentos),

⁴⁵ FREITAS, 1952; FREITAS, 1954; FREITAS, 1962.

⁴⁶ VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996.

⁴⁷ Por exemplo, SERRÃO, 1998.

⁴⁸ RODRIGUES, 1996.

⁴⁹ CAETANO, 2001.

⁵⁰ SOUSA, 2001.

⁵¹ Por exemplo, AFONSO, 2006.

⁵² BESSA, 2007.

⁵³ CAETANO, 2006-2007.

⁵⁴ SERRÃO, 1988.

datada, tanto quanto se pode actualmente ver, de uma data tão precoce como 1501, é manifesta a atenção a gravuras e aspectos do gosto ao modo do gótico final (fot. 14). Assim, acompanhando as figurações sacras recorre-se, por vezes, a enquadramentos evocando elementos arquitectónicos ao gosto manuelino (arco conopial abatido, colunas com bases de secção poligonal e janelas cruzetadas), manifestando completo acerto com o gosto arquitectónico coevo. Ainda nesta linha de pensamento, esta oficina parece ter estado muito atenta à produção de gravados da sua época. De facto, existe grande semelhança entre a Nossa Senhora com o Menino da nave de Bravães I e a gravura com Adoração da Virgem publicada no Regimento contra a Pestenença, 1496 (?), uma publicação, como se vê, pouco anterior à realização da pintura. Segundo Artur Anselmo, “o desenho que inspirou o artista [da gravura] é comum ao modelo de uma gravura publicada na mesma época em Lubeck (Spiegel der Leien, impresso em 1496 por Mateus Brandis), segundo revelou Mário da Costa Roque⁵⁵. (...) Valentim Fernandes republica-la-ia em 1516, na «Noua Gramatices Marie Matris Dei Virginis ars», de Estêvão Cavaleiro, obra dedicada à Virgem Maria”⁵⁶.

Um outro aspecto da praxis desta oficina, revelador da sua actualização formal, é o recurso na Nossa Senhora com o Menino de Bravães I a barras de enquadramento lateral com motivos de vasos com flores que fazem lembrar motivos lombardos, ao gosto italiano.

Finalmente, devemos salientar que esta oficina que executou a primeira camada de pintura mural em Bravães trabalhou, ao longo dos anos para uma importante e diversificada clientela que incluiu D. João de Melo e D. António de Melo, abades comendatários da mais rica casa monástica beneditina do Norte, o mosteiro de Pombeiro, para eles executando também frescos para igrejas do seu padroado já fora da região de que agora nos ocupamos (S. Martinho de Penacova, S. Mamede de Vilaverde, Santa Marinha de Vila Marim); a sua clientela incluiu também o cabido da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (pinturas na capela-mor de Santo André de Telões).

3.2. Os anos vinte e trinta de quinhentos

A produção pictórica conhecida dos anos vinte e trinta do século XVI é bastante mais abundante, sendo conhecidos muitos programas de pintura mural que provavelmente se enquadram nesta cronologia⁵⁷.

Acumula-se evidência documental e de obras que sobreviveram que revela que Guimarães se constituiu como centro de encomenda e de formação de oficinas de pintura.

⁵⁵ ROQUE, 1979: 398-399.

⁵⁶ ANSELMO, 1981: 368.

⁵⁷ Sobre este assunto em particular, e sobre pintura mural do século XVI no *Minho*, poderão consultar-se AFONSO, 2006 e BESSA, 2007 (este último disponível na internet em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305>).

Assim, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho designaram por Mestre Delirante de Guimarães o pintor que executou uma série de pinturas que integram o acervo do Museu de Alberto Sampaio: Tríptico da Lamentação, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, a quem atribuíram também a pintura a fresco Degolação de S. João Baptista (destacada da sala do Capítulo do convento de S. Francisco de Guimarães, e que se conserva neste Museu)⁵⁸. Recentemente, Vítor Serrão identificou mais duas tábuas deste mestre na igreja do mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho de Santa Maria de Landim (Vila Nova de Famalicão). Dalila Rodrigues propôs a atribuição a este pintor da pintura mural Anunciação que havia sido destacada de sobre a fresta da igreja de Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães)⁵⁹. Mais tarde, Catarina Valença Gonçalves Vilaça de Sousa, considerando a Anunciação como parte integrante do primeiro programa de pintura mural da capela-mor da igreja de Serzedelo, estende a atribuição ao Mestre Delirante de Guimarães de todo este programa e às pinturas da nave I e da capela funerária II desta igreja e que com ela se relacionam e, ainda, às desaparecidas pinturas da igreja de Joane (Vila Nova de Famalicão)⁶⁰. Joaquim Inácio Caetano partilha o mesmo ponto de vista como se evidencia no seu recente trabalho *Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI. As Pinturas murais das Igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xurenzás, Boborás, na Galiza*⁶¹.

Seguiremos Dalila Rodrigues numa sua sintética caracterização da actividade desta oficina: “Os dois frescos [Degolação de S. João Baptista e Anunciação] revelam um pintor que, entre outros aspectos, recorre a uma acentuada monumentalização e teatralização das figuras e a um grande aparato decorativo dos cenários, procurando romper com a imagem do fundo como uma superfície inerte”⁶². No seu exercício de pintura mural, em Serzedelo, por exemplo, esta oficina usa largas e exuberantes composições de grotescos/rinceaux enquadrando as áreas em que desenvolve figurações. Nessas composições evidencia grande gosto pela variedade de motivos, grande capacidade inventiva e muita qualidade de execução (fot. 15).

Entre os encomendadores que contrataram esta oficina contam-se o convento de S. Francisco de Guimarães, talvez a igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (aqui existia o Tríptico da Lamentação na Capela de S. Brás do claustro desta igreja⁶³, o que talvez tenha propiciado a indicação desta oficina

⁵⁸ VANDEVIVERE e CARVALHO, 1996.

⁵⁹ RODRIGUES, 1996.

⁶⁰ SOUSA, 2001: 234.

⁶¹ CAETANO, 2006-2007: 57-68.

⁶² RODRIGUES, 1996: 58-59.

⁶³ A Capela de S. Brás serviu como capela funerária albergando os túmulos do almoxarife Álvaro Gonçalves de Freitas e de sua mulher Dona Beringela Gil. É por

para a realização da Natividade no arco triunfal de Santo André de Telões, igreja do padroado desta colegiada), para além dos abades de Serzedelo e de Joane. Trata-se, portanto, de operosa oficina de pintura que tanto fazia pintura retabular como pintura mural.

Nestas primeiras décadas de Quinhentos, mais uma vez nos apercebemos de que, particularmente, no Alto Minho, se deveriam manter fortes relações com a Galiza, uma vez que Joaquim Inácio Caetano identificou que uma mesma oficina realizou frescos em S. Pedro de Varais (Vile) e também em Santiago de Bembrive (Vigo) e S. Pedro de Xurenzás (Boborás, Ourense)⁶⁴. Na verdade, e segundo este autor, ocorre um mesmo motivo de laçaria em barras de enquadramento, realizado com recurso a estampilha, sob o Martírio de S. Sebastião – e, também, nas jambas do arco triunfal - de Varais, num fragmento de pintura em Bembrive e acompanhando o Martírio de S. Sebastião em Xurenzás, o que é poderoso argumento em favor de autoria de uma mesma oficina destes três programas de pintura mural⁶⁵. É possível, portanto, que se trate de oficina laborando no Alto Minho e na Galiza.

São provavelmente dos anos vinte/trinta dois importantes programas de pintura mural existentes no complexo da catedral de Braga, o da Capela de Nossa Senhora da Glória e o da Capela de Nossa Senhora do Loreto. O principal programa na Capela da Glória usa sobretudo motivos de padrão, sempre em completo acerto com os usados na época na azulejaria (paralelepípedos perspectivados), nos couros de arte ou nas grilhagens fossem elas de pedraria ou em reixas. O interessante programa da Capela de Nossa Senhora do Loreto evidencia uma oficina com competências de execução de um programa complexo e, mais uma vez, os motivos de carácter decorativo ou de enquadramento (arquitectónico ou de mobiliário) estão completamente de acordo com o gosto da época.

Toda a produção pictórica que referimos manifesta apego a um gosto ao modo do gótico final/manuelino.

É provável que neste período, certamente depois de 1512 e antes de 1532, tenha sido executado o importante programa de pintura mural da encomenda de D. Diogo de Sousa para a capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães. Este programa é de grande relevância iconográfica (os temas figurados estão de acordo com importantes momentos litúrgicos do tríduo pascal) e estética (glosando motivos arquitectónicos e decorativos de gosto renascentista e seguindo gravuras de Albrecht Dürer)⁶⁶ (fot. 16).

isso possível que o tríptico da *Lamentação* fosse encomenda particular e não da colegiada. Esta capela de S. Brás possuiu, aliás, vasto programa de pintura mural descrito por Alfredo Guimarães em trabalho publicado em 1942.

⁶⁴ CAETANO, 2006-2007.

⁶⁵ Curiosamente, uma barra de enquadramento decorada com triângulos realizados à mão livre está presente quer em Chaviães, quer sob a *Nossa Senhora do Rosário* em Xurenzás.

⁶⁶ BESSA, 2003 e BESSA, 2007.

3.3. Os anos quarenta e cinquenta

Mais tarde, com obras sobretudo atribuíveis aos anos trinta e quarenta, um conjunto de pinturas murais com características semelhantes levou Catarina Valença Gonçalves a propor a sua atribuição a uma outra oficina que designou por oficina das Volutas, justamente por sistematicamente usar como motivo de enquadramento largas barras com motivos vegetalistas a amarelo/ocres sobre branco (ou, com menor frequência, noutras combinações de cor). As obras conhecidas e atribuíveis a esta oficina são as que subsistem em Corvite (Guimarães) (fot. 17), no arco triunfal e nave de Serzedelo III (S. Miguel, S. Sebastião, Nossa Senhora com o Menino e Santo com S. Brás), no arco triunfal de S. Pedro de Sanfins de Ferreira II, no arco triunfal de Telões II, no arco triunfal/nave de S. Salvador do Pinheiro (Guimarães) e as pinturas destruídas do altar-mor de S. João de Calvos⁶⁷.

A referência em capítulo de visita de 1548 às pinturas de Corvite (tudo indica que já realizadas, à excepção do frontal do altar sob a representação do Martírio de S. Sebastião), indicia que, provavelmente, esta oficina trabalhou nos anos quarenta e cinquenta de quinhentos.

Tanto quanto é possível avaliar no actual estado de conservação das pinturas de Corvite (que aguardam restauro), o tratamento de figura evidencia, frequentemente, cuidadoso desenho, tratamento de rostos e da sua expressão, assim como eficaz tratamento de volumes, sugeridos quer pelo desenho, quer pela utilização da cor. Em algumas destas pinturas evidencia-se, talvez, uma forma de usar a cor pouco frequente: trata-se de usar o branco para indicar panejamentos salientes, sugerindo-se o quanto são iluminados e reflectem a luz.

Estas capacidades de desenho e de tratamento de volumes são, talvez mais evidentes no S. Brás (mas não na personagem que o acompanha), na Nossa Senhora com o Menino e na Santa Catarina e Santa Bárbara. Na verdade, na pintura de figura sente-se, no entanto, provável disparidade de mãos com diferentes qualidades e características (comparem-se, por exemplo a Santa Catarina e Santa Bárbara com o archeiro do Martírio de S. Sebastião), possivelmente indicativa de trabalho com carácter oficial.

Na maioria dos casos e tanto quanto é possível avaliar no estado de conservação actual das pinturas, o tratamento de fundos é simples. No pavimento de ladrilhos sob a Nossa Senhora com o Menino, tenta-se um tratamento em perspectiva, assim como nas colunas que enquadram esta representação. Cuidam-se ainda os detalhes do seu trono, o drape d'honneur e o tapete sob os seus pés. As colunas que enquadram a Nossa Senhora com o Menino, aparentemente, têm bases e fustes de secção poligonal ao modo manuelino. Nos rodapés recorre-se ao motivo dos paralelepípedos perspectivados.

No painel central da parede fundeira da capela-mor no qual se representa uma Nossa Senhora com o Menino ladeada e coroada por anjos, no entanto, há que notar grandes semelhanças nas formas das asas e das

⁶⁷ SOUSA, 2001: 219-273.

vestes dos anjos (particularmente a maneira de tratar as mangas) com as do S. Gabriel da Anunciação do Tríptico da Lamentação do Mestre Delirante de Guimarães. E, no entanto, as pinturas na igreja de Corvite são, certamente, obra de outra oficina, usando diferentes recursos e com diferente gosto, também do ponto de vista da pintura decorativa, como se verifica nas largas barras de enquadramento de volutas. Também as recentemente descobertas pinturas no arco triunfal/nave de S. Salvador de Pinheiro apresentam grande semelhança entre os arceiros no Martírio de S. Sebastião e a Degolação de S. João Baptista, obra do Mestre Delirante que já referimos. Como explicar tais semelhanças? Um colaborador do Mestre Delirante que migrou para - ou constituiu - outra oficina operando na mesma região, continuando a fazer anjos como aprendera com esse mestre?

Influência do próprio Tríptico da Lamentação?

Apesar de em Serzedelo se continuar a recorrer aos motivos vegetalistas (volutas) usados em largas barras sobre os temas figurativos, privilegiando-se os amarelos/ocres sobre branco, tal como em Corvite, vários indícios parecem indicar rumos de evolução no gosto desta oficina e, talvez, que estas pinturas no arco triunfal e nave de Serzedelo possam ser mais tardias que as de Corvite. Assim, no tratamento de figura manifesta-se preferência por poses sinuosas indicativas de um gosto de sinal maneirista (fot. 18). No corpo de Nossa Senhora evidencia-se, também, tendência para o seu tratamento como figura-ânfora, o que é indicativo de tendência para o mesmo paradigma de gosto.

Ou seja, o trabalho em Corvite deve ter decorrido nos anos quarenta mas é perfeitamente possível que a laboração desta oficina se tenha prolongado pelos anos cinquenta. Em Serzedelo parece acentuar-se o gosto pelas poses sinuosas indicativas de um gosto já de sinal maneirista, como já argumentámos, pelo que não repugna pensar que a cronologia destas pinturas de Serzedelo possa ser posterior às de Santa Maria de Corvite.

Reflectindo sobre a possível clientela desta oficina, convém lembrar que, desde os fins do século XV e nas primeiras décadas do século XVI, era abade das igrejas de Santa Maria de Corvite e de S. João de Calvos⁶⁸ o arcediogo de Olivença, o que explica que se tenham encomendado programas de pintura mural nestas duas igrejas a uma mesma equipa de pintura mural.

Com obras datadas de 1535 (Midões, Barcelos) e de 1549 (Vila Marim, Vila Real), trabalhou nesta região um dos mais relevantes mestres desta época, mestre Arnao. Conhecemos este pintor justamente porque assinou e datou as pinturas na capela-mor da igreja de S. Paio de Midões: “ARNAVS.F./1535”, provavelmente, Arnaus. Fecit., uma vez que fez questão de latinizar o seu nome. Um dos raros casos na pintura mural conhecida no norte – e no país - em que um pintor assina e data a sua obra.

⁶⁸ BTH, vol.VI – nº 3, p. 126 : “(...) *caluos*. S. [espaço em branco, ou seja, não se refere o orago] *a lordelo desta terra* [«*Terra Dantre ambalas aves Vhidas imperpetuu[m]*»] (...)” e “(...) *lordelo sãtjaguo anexo em Vjda ao arçeDiagaDo doljuença segundo parece per letras De Pero feo* (...)”.

No Minho ficaram-nos duas das suas mais importantes obras nas capelas-mor das igrejas de S. Paio de Midões (Barcelos) e de S. Salvador de Fontarcada (Póvoa de Lanhoso)⁶⁹ (fot. 19).

Este pintor, sempre grande no desenho, na modelação e no uso da cor, sistematicamente se interessa por desenvolver novas soluções programáticas manifestando uma acentuada capacidade inventiva no sentido de manipular e, por vezes, mesmo, de transfigurar as arquitecturas que lhe servem de suporte, o que aconteceu em Fontarcada e, talvez ainda mais, já fora do Minho, na capela-mor de Vila Marim II (Vila Real). Por outro lado, se muitos aspectos das suas obras se inserem no modo do gótico final, usa também motivos italianizantes e, em pelo menos duas obras usa soluções muitíssimo idênticas (seres híbridos ladeando uma coroa de louros no centro da qual se representa brasão e movimentada cena com cães, em grisaille sobre fundo vermelho) às que ocorrem num projecto de decoração de fachada de Hans Holbein de cerca de 1520⁷⁰: terão circulado pela Europa gravuras que tenham servido de inspiração comum a Holbein e mestre Arnaus? Terão sido produzidos gravados com base nos desenhos de Holbein? Alain Gruber, ao comentar o referido projecto de Holbein, chama a atenção para a “facilidade com que os frisos de rinceaux, que são próximos de gravuras produzidas como modelos para o trabalho dos metais ou outros «media» de dimensões reduzidas, foram adaptados à escala monumental da fachada”⁷¹. Se mestre Arnaus teve acesso a esses gravados, o mesmo se poderia dizer relativamente ao uso de tais motivos nestas suas pinturas murais.

Devemos a Vítor Serrão o conhecimento de que em Viana se desenvolveu relevante actividade no campo da pintura. Vítor Serrão documenta a actividade de André de Padilha (desde 1517 e até 1561), pintor que deve ter constituído oficina suficientemente operosa para justificar a formação de vários dos seus familiares e descendentes como pintores (entre outros, Francisco Padilha e Bento de Padilha). André de Padilha foi pintor ao serviço do concelho de Viana, trabalhando também para outros comitentes como a Misericórdia dessa então florescente vila, tendo, em 1534-35, executado para a Misericórdia de Viana uma Virgem de Misericórdia que ainda aí se conserva de grande qualidade e detalhe no tratamento de figura, assim como no de enquadramento de paisagem⁷² (fot. 20) [Fotografia 20: legenda: 1534-1535: André de Padilha: Nossa Senhora da Misericórdia, Misericórdia de Viana do Castelo].

⁶⁹ CAETANO, 2001: 49-57 e 69. Ainda há vestígios in situ das pinturas murais de Fontarcada e poderão ver-se no site www.monumentos.pt fotografias que documentam o que existiria antes de estas pinturas terem sido destacadas.

⁷⁰ Trata-se de um desenho a pena, tinta castanha, aquarela e gouache azul da Colecção de Edmond de Rothschild, Paris, publicado em GRUBER, 1994: 114.

⁷¹ Ibidem.

⁷² SERRÃO, 1995 e SERRÃO, 1998.

3.5. Meados e segunda metade do século xvi

Os trabalhos, entre outros, de Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas e, sobretudo, os de Vítor Serrão permitem perceber que a produção pictórica no Minho foi muito activa na segunda metade de Quinhentos, acompanhando a afirmação de um gosto maneirista. Existiram nesta região oficinas em, pelo menos, Viana, Caminha e Braga, recorrendo-se também a artistas de fora, como, por exemplo, Domingos Lourenço Pardo e Manoel Arnao de Leitão. Por outro lado, Vítor Serrão encontra vários destes artistas do Minho a trabalharem também na Galiza. Os resultados da pesquisa de vários autores e particularmente de Vítor Serrão foram tão frutuosos que devemos dirigir o leitor interessado por esta temática – que aqui apenas podemos abordar muito superficial e lacunariamente – para o livro de Vítor Serrão “André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza”. Nesta ocasião, apenas chamaremos a atenção do leitor para os vários centros de produção pictórica no Minho na segunda metade do século XVI.

Assim, Vítor Serrão documenta em Viana a actividade de vários pintores com laços de parentesco com André de Padilha como Francisco de Padilha (act. entre 1559 e 1589; talvez fosse irmão de André de Padilha; conhecem-se-lhe tábuas que pintou em 1566 para a matriz de Carreço e que subsistem uma nessa igreja e outras no Museu Pio XII de Braga)⁷³ e vários sobrinhos seus, todos pintores, como Bento de Padilha (act. 1561- c. 1605), Jerónimo de Gouveia⁷⁴ e Jácome de Brancas⁷⁵, Jácome de Puga⁷⁶. Bento de Padilha ocasionalmente morou em Braga, trabalhando também na Galiza, em Verín e Noia⁷⁷.

Também em Viana trabalhou, entre outros, António Maciel, referido por Frei Luís de Sousa como o autor de um retrato tirado do natural de D. Frei Bartolomeu dos Mártires⁷⁸.

Também em Caminha Vítor Serrão documentou a presença de Filipe de Cerveira (ou Serbeira), tendo trabalhado para a Misericórdia de Caminha e para a igreja de Santa Eulália de Vilar de Mouros; de 1610, estando Serbeira em Tui, data um contrato seu com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Santo Domingo. Segundo Vítor Serrão, e considerando as tábuas existentes na Misericórdia de Vila Nova de Cerveira, tratou-se de pintor maneirista⁷⁹.

Em Braga – e na Galiza – foi possível a Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas documentar a actividade do vianense Jácome de Puga⁸⁰, primo de Bento Padilha, e Vítor Serrão aí documenta a actividade dos pintores

⁷³ SERRÃO, 1998: 161-173.

⁷⁴ SERRÃO, 1998: 175-177

⁷⁵ SERRÃO, 1998: 177-179.

⁷⁶ SERRÃO, 1998: 179- 181.

⁷⁷ SERRÃO, 1998: 182-193.

⁷⁸ SERRÃO, 1995: 265-266.

⁷⁹ SERRÃO, 1998: 295-299.

⁸⁰ FREITAS, 1977.

Domingos Fernandes (act. 1565-1593) e de seu filho, Francisco Soares (act. 1586-1594)⁸¹.

A Eugénio de Andrea de Cunha e Freitas se deve o trabalho de investigação documental relativo à feitura do retábulo da igreja colegiada de Sto Estêvão de Valença (contratado em 1571 e já terminado em 1574), cujas tábuas de boa qualidade se conservam ainda na igreja, obra do pintor do portuense Francisco Correia⁸².

Terminamos esta breve síntese a propósito da produção arquitectónica e pictórica no Minho no século XVI chamando a atenção para o facto de que documentação visitacional da segunda metade do século XVI não nos deixa dúvida de que Guimarães continuou a ser ponto de partida de encomendas e local de oficinas de pintura. Na terra de Guimarães e Montelongo os visitantes ordenam repetidamente encomendas de retábulos em branco e da sua pintura⁸³, muitas vezes ao cabido da colegiada e para igrejas do seu padroado.

É conhecida, por exemplo, a actividade de Pedro de França que realizará retábulo - que se conserva - para a igreja de Murça (Vila Real), igreja do padroado da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. Conhecem-se, várias obras da segunda metade do século XVI realizadas para Guimarães.

Assim, José Marques revelou recentemente o documento de instituição, em 1569, da capela do Espírito Santo na casa do concelho de Guimarães pelo Doutor Baltasar Vieira da Quinta da Torre de Tagilde; nesse documento refere-se o retábulo com o Pentecostes que agora se encontra no Museu de Alberto Sampaio: “(...) no quall oratorio elle doutor tem guastado mais de sem cruzados

pêra que este como estaa serrado por chave e apartado de todo huso profano e secular pêra que sollenemente se posa sellebrar tão alto sacraficio e com todos os ornamentos para isso nesesario e com retablo de muyta callidade e perfeisam (...)”⁸⁴. Várias instituições vimaranenses fizeram, nesta época, encomendas de entre as quais se conservam várias obras de Domingos Lourenço Pardo quer para a Misericórdia de Guimarães (1616-18), quer uma Anunciação para Santa Clara de Guimarães, assinada (no Museu Nacional de Arte Antiga)⁸⁵.

⁸¹ SERRÃO, 1998: 286-295.

⁸² FREITAS, 1952: 6-8.

⁸³ BESSA, 2007: visitasões e retábulos.

⁸⁴ MARQUES, 2004: 53.

⁸⁵ SERRÃO, 1998: 267-268.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Luís, 2003a – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, “Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos”, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.
- AFONSO, Luís, 2003b – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, “Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa”, nº 2, Lisboa, p. 273-274.
- AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiada) (esta obra foi, entretanto, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian).
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1987- *Alto Minho*, Lisboa: Editorial Presença.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1990 – *Barcelos*, Lisboa: Editorial Presença.
- ANSELMO, Artur, 1981 - *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BANDEIRA, Miguel Sopas de Melo, 2000 – *D. Diogo de Sousa, o urbanista – leituras e texturas de uma cidade refundada*, Sep. de “Bracara Augusta”, vol. XLIX, Braga, Câmara Municipal de Braga.
- BARROCA, Mário Jorge, 2001 – *As Fortificações do Litoral Portuense*, Lisboa, Edições Inapa.
- BARROCA, Mário Jorge, 2003 – *Tempos de resistência e de inovação: a arquitectura militar portuguesa no reinado de D. Manuel I (1495-1521)*, “Portugália”, Nova Série, volume XXIV. Porto, FLUP - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 95-112.
- BARROS, João de, 1548 (ed. 19) – *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes*, Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- BESSA, Paula, 2003 a – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço”, nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 9- 30.
- BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, “Cadernos do Noroeste”, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.
- BESSA, Paula, 2003 c – *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*, “Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série, vol.2, p. 757-781.
- BESSA, Paula, 2007 – *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História, área do conhecimento de História da Arte, Braga: ICS, Universidade do Minho (policopiado), consultável na net em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305>.
- 122 Paula Bessa
- CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.
- CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2006-2007 – *Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI. As Pinturas murais das Igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xurnezás, Boborás, na Galiza*, “Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património”, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série vol. V-VI, p. 57-68.
- CAVACO, Hugo, 1987 – *Visitações da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio (Subsídios para o estudo da História da Arte no Algarve)*, Vila Real de Santo António.
- CORTEZ, Fernando Russell, 1959 – *Arnaus. Manuel Arnao. Manuel Arnao Leytão. Pintores Quinhentistas do Norte de Portugal*, “Boletim Cultural. Câmara Municipal do Porto”, Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. XXII, fasc. 3-4, p. 473-495.
- COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1990 - *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura* in “Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicção da Catedral – 4-5 de Maio de 1990”, Lisboa, Academia Portuguesa de História, p. 99-117.
- DAVEAU, Suzanne, MATTOSO, José e BELO, Duarte, 2010 – *Portugal. O Sabor da Terra*.

Um retrato histórico e geográfico por regiões, Rio Tinto:Temas & Debates e Círculo de Leitores

DIAS, Pedro, 1988 – *A Arquitectura Manuelina*, Porto: Livraria Civilização.

DIAS, Pedro, 2009 – *A Arquitectura Manuelina*, “Arte Portuguesa”, s/l, Fubu Editores: vol. 5.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1952 – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença. Subsídios para a História da Arte em Portugal no Século XVI*, s/l, Tertúlia das Cinco e Meia.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1954 – *Artistas de Braga na Matriz de Vila do Conde (Séc. XVI)*, Separata de “Bracara Augusta”, Braga.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1962 – *Artes e Artistas em Vila do Conde*, Edições «Maranus», Porto.

GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers.

GUIMARÃES, Alfredo, 1942 – *A Degolação de S. João Baptista*, “Estudos do Museu Alberto Sampaio”, vol. I, Porto, Museu de Alberto Sampaio.

MARQUES, José, 2004 – *A Capela e o painel do Espírito Santo da Câmara de Guimarães, de 1569*, “Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património”, Porto, I Série, vol. III, p. 49-54.

MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505 – 1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Magno Edições, vols. I e II.

MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e classicismo* in “História da Arte Portuguesa” (Dir. Paulo Pereira). s/l: Círculo de Leitores, 303-364.

PEREIRA, Franklin, 2004 – *As pinturas a fresco e a sua relação com os couros de arte, “Monumentos”*, Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 173-175.

RODRIGUES, Dalila, 1995 – *A pintura no período manuelino*, “História da Arte Portuguesa”, s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 198-240.

RODRIGUES, Dalila, 1995 – *Pintura: o ciclo renascentista*, “História da Arte Portuguesa”, s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 282-301.

RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI*, “A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 40-68.

- ROETTGEN, Steffi, 1996- *Italian Frescoes. The Early Renaissance. 1400-1470*, New York, London, Paris: Abbeville Press Publishers
- ROQUE, Mário da Costa, 1979 – *As pestes medievais europeias e o «Regimento proueytoso contra ha pestenença»*.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1997-1998 - *O Claustro da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães*, “Portugália”. Porto: FLUP – Instituto de Arqueologia, Nova Série, vol. XVII-XVIII, 255-268.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, “Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal”, Porto.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2003 – *Arquitectura Religiosa Tardo-Medieval e Pintura Mural: Relações Litúrgicas e Espaciais*, “Revista da Faculdade de Letras- Ciências e Técnicas do Património”, Porto, FLUP, I Série, vol. 2, p. 419-441.
- SANTOS, Luís Reis, 1943 - «*Arnaus*» *Fresquista e Manoel Arnao Pintor*, “Estudos de Pintura Antiga”, Lisboa, Ed. do Autor, p. 55-58.
- SÃO PAYO, MARQUÊS DE, 1946 – *A Embaixada a Roma do Bispo do Porto D. Diogo de Sousa em 1505*, Separata do “Boletim Cultural” da Câmara Municipal do Porto, vol. IX, fasc. 1-2, Porto, Edições Marânus.
- SERRÃO, Vítor, 1983 – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM.
- SERRÃO, Vítor e DIAS, Pedro, 1986a – *A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI*, “História da Arte em Portugal- O Manuelino”, Lisboa, Publicações Alfa, p. 117-146.
- SERRÃO, Vítor, 1986b – *A pintura maneirista e o desenho*, “História da Arte em Portugal – O Maneirismo”, Lisboa, Publicações Alfa.
- SERRÃO, Vítor, 1995a – *A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português* in “Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal”, Lisboa, FCG, p. 255-302.
- SERRÃO, Vítor, 1995b – *Entre a «Maneira» moderna e a ideia de «Decoro»: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português*, “A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, p. 16-57.
- SERRÃO, Vítor, 1998 - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa.
- SERRÃO, Vítor, 2002 - *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença.
- SERRÃO, Vítor, 2009 – *A Pintura Maneirista e Proto - Barroca* in “Arte Portuguesa”, s/l, Fubu Editores, vol. 11.
- SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1983 - *Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do Século XVI*, Separata de “Revista de Guimarães”, vol. XCIII, Janeiro-Dezembro.
- SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, “Revista de Guimarães”, vol. 111, p. 219-273.
- VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, “A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII”, Lisboa, IPM, 16-39.

124 Paula Bessa

Fotografias:

1. Casa do Eirado, Valença

2. 1448: Janela da Casa do Eirado, Valença

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI 125

3 e 4. 1509: Capela-mor da Sé de Braga; Nossa Senhora do Leite

5. Reixas da capela-mor

da Sé de Braga, hoje na galilé

126 Paula Bessa

6. Casa Melo Alvim,

Viana do Castelo

7. Paços do Concelho,

Viana do Castelo

8. Forte da Roqueta,

Viana do Castelo

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI 127

9 e 10. 1513: Capela funerária

de D. Diogo de Sousa (detalhes)

11. Casa dos Lunas, Viana do Castelo

128 Paula Bessa

12. Casa Soutomaior, Viana do Castelo

13. 1554: Chafariz, Viana do Castelo

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI 129

14 e 15. Igreja do Convento de S. Domingos,

Viana do Castelo, e igreja da Misericórdia, Braga

16. 1589: Hospital

da Misericórdia,

Viana do Castelo

130 Paula Bessa

17 e 18. 1501: Martírio de S. Sebastião e Nossa Senhora com o Menino,

Igreja de S. Salvador de Bravães (Ponte da Barca)

19 e 20. c. 1520-1540: *Mestre Delirante de Guimarães*: S. Martinho e barra de grotescos,

igreja de Santa Cristina de Serzedelo

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI 131

21. Pintura mural na Capela de Nossa

Senhora da Glória, a capela funerária

do arcebispo D. Gonçalo Pereira

22. Pintura mural na Capela de

Nossa Senhora da Glória (detalhe:

brasão de Pereiras)

23. Pintura mural no absidiolo

de Nossa Senhora do Loreto

132 Paula Bessa

24. Pintura mural da encomenda de D. Diogo de Sousa, capela-mor da igreja

de S. Salvador de Bravães (o que foi destacado deste programa conserva-se

no Museu de Alberto Sampaio, Guimarães)

25. Oficina das Volutas: pintura mural na capela-mor

da igreja de Santa Maria de Corvite (detalhe)

ARTE NO MINHO NO SÉCULO XVI 133

26 e 27. *Oficina das Volutas*: pintura mural

na nave da igreja de Santa Cristina de Serzedelo

28. 1535: Mestre Arnaus:

pintura mural na capela-mor

da igreja de S. Paio de Midões

29. 1535: «assinatura»

de Mestre Arnaus na pintura mural

na capela-mor da

igreja de S. Paio de Midões

134 Paula Bessa

30 e 31. Mestre Arnaus: pintura mural

na capela-mor da igreja de S. Salvador

de Fontarcada e pintura mural antes do

destacamento (detalhe)

32. André de Padilha: Nossa Senhora de Misericórdia, Misericórdia de Viana do Castelo